

焦菊隐“心象”说辨析

陈世雄

—



内容提要：我国戏剧理论界对“心象”说的解释在某些方面是互相矛盾的。“心象”和俄文中“образ”一词并不完全对应，实际上是焦菊隐独创的新词。“心象”在字面上同斯坦尼斯拉夫斯基所说的“内心视象”非常相似，而在实际内容上却有着明显的区别。焦菊隐关于“心象”说实践过程两阶段的见解体现了唯物论和辩证法。“心象”说与其说是借鉴戏曲表演理论的产物，不如说是对斯坦尼体系的创造性运用和发展。

The abstract: The interpretations to the theory of “Inner Image” that the theatrical circles in our country have placed are contradictory in certain aspects. The new expression “Inner Image” originated with Jiao Ju Yin is not the equivalent to the Russian “о б р а з ” in full sense. Its literal meaning and the word used by Stanislavsky show striking similarities, but there is a great distinction between the two as far as the real content is concerned. Jiao’ s view of the two stages in the course of practice with regard to the theory “Inner Image” reflects both materialism and dialectics. Rather than a product yielded by drawing on the experiences of traditional opera performances, the theory of “Inner Image” has more to do with the creative application and the growth of Stanislavski’ s system.

关键词：焦菊隐 心象 中国戏曲 斯坦尼斯拉夫斯基体系

“心象”说是我国著名导演焦菊隐为了建立有中国特色的演剧体系而提出来的重要理论。然而，多年来，在如何正确理解“心象”说的问题上，还存在着不同看法。写这篇短文的目的，是要对这个问题发表一点浅见，并向同行专家请教。

一 “心象”与“образ”

“心象”一词，即使在最新的现代汉语辞典中也是找不到的，它是焦菊隐先生的独创。当然，一切有戏剧理论常识的人们都可能把“心象”一词和斯坦尼斯拉夫斯基的“内心视象”联系起来，甚至以为“心象”就是“内心视象”的简称，就象“北京人艺”是“北京人民艺术剧院”的简称一样。譬如，著名导演欧阳山尊就认为“心象”和斯坦尼斯拉夫斯基所说的“内心视象”是一回事，只不过说法或译法不同而已。^{i[i]}大概是因为这种词素上的相似之处，童道明先生曾说，“心象”说是焦菊隐先生“假借”斯坦尼斯拉夫斯基的名义提出来的。不过，在童道明看来，焦菊隐提出“心象”说的真正意图是要“从中国民族戏剧美学出发并适应着中国话剧舞台艺术的实际”，对斯氏体系进行一次“精心的校正和发挥”；“心象”说是“焦菊隐戏剧美学中最有光彩，也最富独创性的一个部分”。^{ii[ii]}

在中国戏剧界，不同的人对焦菊隐的“心象”有不同的评价。有一种说法，认为“心象”说是中国艺术精神的体现，它起了“化解”斯坦尼体系的作用。例如：田本相先生指出，“焦菊隐—北京人艺演剧体系的内容是十分丰富的，但最突出的是熔铸着中国民族诗性灵魂和艺术精神传统的舞台诗的创作方法。其精萃之点即是焦菊隐的‘心象’学说。更确切说是‘心象—意象学说。焦菊隐正是以这个学说化解了斯氏体系。”^{iii[iii]}在这里，“化解斯氏体

系”的说法和上面提到的对斯氏体系作一次“精心的校正和发挥”有着本质的区别。谁都知道，在现代汉语中，“化解”有着“解除”、“消除”的意思。那么，焦菊隐的“心象”说，是不是就起了这样的作用呢？焦菊隐本人有没有可能试图“化解”斯坦尼体系呢？

还有一种看法，认为焦菊隐的“心象”说是几种不同表演流派“融合”的产物。例如：胡星亮先生认为，中国话剧界在 50—60 年代有过一次转折，这就是从基本按照斯坦尼的体系排演到融合“体系”与戏曲进行新的创造，其中最具代表性的是焦菊隐。“而焦菊隐的卓越之处，则是他“融合‘体系’、戏曲和哥格兰的演剧学说而独创的‘心象’（或称‘意象’）说。”iv[iv]北京人艺老演员于是之也持相似的观点。v[v]又如：童道明先生认为焦菊隐的“心象”说包含了“体验派艺术理论与表现派艺术理论的辩证结合”，“在焦菊隐的‘心象’说指导下的舞台实践，必然会摆脱两个已知的对立戏剧流派的极端，走向艺术的辩证。”vi[vi]在这里，童道明只说“心象”说是体验和表现派两个表演流派艺术理论的辩证结合，并没有提到中国戏曲。

由上可见，我国戏剧理论界对“心象”说的解释不仅是不一致的，而且在某些方面是互相矛盾的。

实际上，焦菊隐先生本人在运用“心象”这个概念时，也有欠推敲之处。焦菊隐是在 40 年代初翻译丹钦科的回忆录时开始运用“心象”这个概念的。童道明将焦菊隐的译本同丹钦科的原著作过对照，发现凡是原文中现在通译为“形象”的“образ”一词，都被焦菊隐先生译成“心象”，个别地方也译作“意象”。

童道明说：“由此我们可以揣测，在焦菊隐的理解里，‘心象’（意象）乃是舞台形象的初阶、胚胎。”vii[vii]但是，笔者在对照焦菊隐的译文与丹钦科的原著后，发现仍有一些地方是和童道明的揣测不尽相符的。例如：在中译本的 188 页有这么一段：

《樱桃园》的心象是现实的、简单的、明朗的，同时，又熔铸成为十分深刻的结晶的精髓，所以，这些心象，结果都象是象征一样了。整篇戏都是这样地简单、这样通体地真实，这样纯净而不肤浅，抒情的本质发展得使我认为那简直是一首象征诗了。viii[viii]

笔者对照俄文版原著，觉得这里焦菊隐所用的“心象”一词和后来焦菊隐的研究者们所概括的“心象”显然不是一回事。人们通常认为，焦菊隐“心象”说中的“心象”指的是人，是角色在演员心中的感性呈现，而在上面一段引文中，丹钦科所说的“心象”显然不仅仅指人，它还指《樱桃园》中具有象征意义的景物，譬如“樱桃园”本身就是具有浓郁的象征意味的。丹钦科在这里用的是“образ”一词，它显然应该译成“形象”。如果我们采用童道明先生的观点，认为戏剧中的“心象”是“次成熟”的，而“形象”才是成熟的，ix[ix]那么，在这里同样说不通，因为丹钦科在这里所谈论的明明是“熔铸成为十分深刻的结晶的精髓”的“образ”，即形象。它们显然是够“成熟”的。可是，焦菊隐先生偏偏把它译成“心象”，如果说有什么意图的话，那也不能说是和后来创立“心象”说有关。笔者以为，在这段文字中，焦菊隐先生把“образ”译成“心象”，与其说是出于理论创新的意图，不如说是翻译上不够准确的表现。

因此，我们在研究焦菊隐的“心象”说时，完全可以不再考虑它和“образ”一词的对应关系；与其这样做，不如干脆把它看成焦菊隐先生独创的一个新词。研究“心象”说本身，搞清它的意义和价值，才是最重要的事情。

二 “心象”说的若干要点

焦菊隐的“心象”说到底包括了哪些内容呢?在谈到这个问题时，人们常常引用北京人艺著名演员于是之的话。于是之曾经长期与焦菊隐先生合作，他的体会应该说是最深切的。

于是之在回忆《茶馆》排演情况的时候写道：

“要想生活于角色，先要叫角色生活于自己”；“要想创造形象，首先得有心象”。焦菊隐先生的这些话我总难忘记，而且只好照办。因为此外我不知道还有什么更好的办法。” x[x]

于是之在另一篇文章中摘录了焦菊隐在排演《龙须沟》时对演员的谈话：

“没有心象就没有形象”；

“先有心象才能够创造形象”；

“你要想生活于角色，首先要叫角色生活于自己”；

“这次演员的创作，要从外到内，再从内到外，先培植出一个心象来，再深入找其情感的基础”；

“要突破自己，就要先看角色与自己的差别”；

“准备角色的时候，可以用哥格兰的办法，然后进入体验”；

“从自我表演到第一自我监督第二自我是进了一步了，是走向下意识的途径”；

“吸收到外在的东西，要反复地练，摸到它内在的思想感情。排练是不要模仿，思想感情到了，自然出来”。xi[xi]

上面这些看似并不系统的语录，包含着焦菊隐富有独创性的思想。

而如果要用一句话来概括焦菊隐先生的“心象”说，最合适不过的就是焦菊隐在他的《导演的艺术创造》一文中的表述：

先要角色生活于你，然后你才能生活于角色。xii[xii]

焦菊隐这句话意味着可以把“心象”说的实践过程分为两大阶段，第一个阶段是孕育心象，第二阶段是将心象转化为形象。前一阶段是“角色生活于演员”，后一阶段是“演员生活于角色”。

所谓“角色生活于演员”，指的是演员必须首先获得对他所扮演的角色的感性认识，或者说，要让角色的形象在演员心中具体地、感性地显现出来。演员在自己心中所“看”到的角色形象不能是概念化的、干瘪苍白的，而必须是血肉丰满的、栩栩如生的；演员应能从中感受到角色的外在形体特征和内在的心理活动，也就是说，心象必须内在与外在、形与神的统一。

为了让演员获得心象，焦菊隐让演员在充分地阅读、分析剧本、了解角色的基础上，深入现实生活，在与剧本规定情境相似的现实生活中，在与他所扮演的角色相似的人物相处的过程中，去获得切身的感受，从而在自己心中培育起心象。当然，由于不同的演员有不同的阅历和素养，他们对同一个角色有可能形成不同的心象。因此，心象既是角色在演员心中的投影，又是演员对角色和现实生活的独特感受，它必然具有强烈的主观色彩，打上演员创作个性的烙印。

在于是之所摘录的焦菊隐谈话中，有以下几点是特别值得注意的。第一，关于“由外到内”地培育心象的方法。焦菊隐说过：“从外到内，再从内到外，先培植出一个心象来，再深入找其情感的基础”。这意味着心象的培育可以采取由外到内的方法。也就是说，演员通常不大可能一下子就进入角色的内心，因此他不妨先捕捉他的某些形体特征，逐渐地丰富它，塑造出角色的外部形象，进而逐步深入地体验形成这些外部特征的内在依据。焦菊隐说过，“当你的角色开始生活于你的时候，最初只是一点一滴的出现：有时候是一只眼睛，有时候是一个手指，有时候只是他对某事物的一刹那的反应。”

xiii[xiii]焦菊隐指出，久而久之，这个心象的雏形会成长起来在演员的心里具体地完整地展示出来。在这个过程中，演员也就逐步地进入角色的内心生活中去。这种“由外到内”的方法不仅可用于体验生活的阶段，而且可以延用于第二阶段，即上面所说的演员生活于角色、将心象转化为形象的阶段。

第二，进入排练后仍需不断完善心象。这就是说，当演员大体上培育起角色的心象，并能够生活于角色的时候，他仍然必须进一步地使心象更加丰富和完善。焦菊隐先生认为，心象的形成是一个渐进的过程，在体验生活阶段培育起来的心象，“还只是一个概念，只是一个理性的认识，还不能称作是一种‘真知’；这个‘心象’还只存在于演员的想象中，他自身和这个‘心象’还有着距离。而且，这个‘心象’的认识是否正确，他能否生活在这个‘心象’里，也还不得而知。”只有当演员进入排练阶段，在具体的规定情境里，在和其他人物的接触中，去切身地感受、体验角色的生活，他才能修正、充实和发展人物。xiv[xiv]

由此可见，培育心象、让角色生活于演员的第一阶段，和进入排练、演员生活于角色的第二阶段，并不是截然地分开的；二者是互相交叉、互相补充的。演员在进入排练之前如果已经形成较为完整的心象，他当然可以提前生活于角色；而当他进入“生活于角色”的阶段之后，同样可以不断地丰富和发展自己的心象。焦菊隐在这个问题上的见解，体现了他学习唯物论和辩证法的心得体会。

第三，运用“练”的方法，实现从心象向形象的转化。焦菊隐先生主张，演员要通过反复地练习角色外在的形体动作来“摸到”它内在的思想感情，从

而“消灭演戏的感觉” xv[xv]，完全地生活于角色，从“假如我是”逐渐过渡到“我就是”。当然，这种“练”决不是机械地摹仿已经在演员头脑里形成的“心象”，而是要加以丰富、修正和完善。其次，这种“练”也不能停留于演员单独地练习角色的形体动作，因为这种单独练习的结果是没有经过规定情境的检验的，它可能是生硬的，和其他角色不协调的，不连贯的。因此，“练”的另一个重要方面，是在排戏过程中，在规定情境中，在和其他角色的交流中进行的合练。在合练中，除了进一步地体验角色的内心和修正角色的动作之外，还要找到自己的舞台位置和行动路线，彻底消灭表演意识，使表演成为在规定情境中的自发行为，同时，使自己的内心活动形成一条连续不断的线。

三 “心象”说和斯坦尼斯拉夫斯基学说的区别和联系

如上所述，“心象”在字面上同斯坦尼斯拉夫斯基所说的“内心视象”非常相似，而在实际内容上，两者却有着明显的区别。

其一，和“心象”相比，“内心视象”的所指较为宽泛。斯坦尼的定义是：“只要我指出幻想的题目，你们便开始用所谓内心视线看到相应的视觉形象了。这种形象在我们演员的行话里叫做内心视象。” xvi[xvi]实际上，正如斯坦尼全集编者在书后的注释中所指出的那样，这里所说的“视觉形象”不仅包括人物、景物，还包括听觉、嗅觉、味觉、触觉等其他各种“想象的感觉”。 xvii[xvii]而焦菊隐先生所说的“心象”的内涵则比较具体，它专指角色在演员心中呈现的视觉形象。

其二，获取“心象”和获取“内心视象”的途径不同。斯坦尼斯拉夫斯基要求演员从规定情境入手，先想象出角色所处的具体生活环境，假使自己置身

其中，然后由此进入内心体验：“只要你用内心视线看到熟识的环境，你便感到这种环境的气氛，于是和动作地点有关的熟悉的思想立刻在你心里活跃起来了。从思想产生了情感和体验，接踵而来的就是内心的动作欲求”。

xviii[xviii]斯坦尼还说：“首先，我们需要习作所依据的‘规定情境’的不断的线，其次，……我们需要跟这些规定情境有关的一系列不断的视象。简单说，我们所需要的不是普通的、而是插图式的规定情境的不断的线。……你们在舞台上的每一个瞬间，在剧本及其情节的外在或内在发展的每一个瞬间，演员或者是必须看见在他的身外，在舞台上发生的事情（就是……外在的规定情境）；或者是必须看见在心里，在演员自己的想象中所发生的事情，也就是说角色生活的规定情境的那些视象。这一切瞬间，一会儿在我们身外，一会儿在我们心里，形成了视象的内在和外在瞬间的不断的线，就象影片似的。”

xix[xix]这段话不但指出了“规定情境——插图式的不断的线——产生内心视象”这样一个过程，而且进而把内心视象分为外在的规定情境（演员的身外事）所引起的内心视象与在演员想象中发生的事所产生的内心视象两种类型。这两种类型内心视象的产生，都是以进入从规定情境为前提的。

而焦菊隐所提倡的获取心象的途径，则是在阅读、分析剧本的基础上，通过体验现实生活来形成角色的心象。焦菊隐并不急于让演员进入规定情境，而是首先让演员在对现实生活的亲身体验中增强对角色的认识，通过对角色的生活环境的考察，了解角色性格的成长史，使演员对角色的认识从阅读剧本时的感性阶段上升到理性阶段。用这样的办法，使演员在心中培育起一个角色的雏形，甚至对角色的动作特征、相貌穿戴都有具体的印象。总而言之，在焦菊隐看来，体验生活是孕育心象的前提。

其三，演员创造角色的途径是从外到内，还是从内到外？在这个问题上，焦菊隐和斯坦尼斯拉夫斯基有所不同。斯坦尼斯拉夫斯基倾向于用“从内到外”的办法，在他活动的前期尤其如此。所谓“从内到外”，就是要求演员在规定的规定情境中体验角色的内心活动，引发相应的情感反应，形成内在的心理动机，然后借助相应的形体动作将这种体验体现出来。也就是说，体验在先，体现在后。

而焦菊隐的“心象”说则允许演员“从外到内”，即允许演员先获取角色的某些外形特征(例如在观察生活时捕捉到与角色相似的人物的外部特征，将它用于角色的外形塑造)，然后通过模仿这些特征，感受、体验角色这些形体动作的内心依据、内在动机，达到形神合一、内外合一，真正“生活于角色”；然后在排练过程中，进一步丰富和发展外在的动作。焦菊隐把角色的创造看作一个不断发展的动态过程，既不赞成机械地模仿生活中的某个人物，也不赞成在排练中刻板地模仿一个既定的“心象”，而是提醒演员要不断地完善和丰富角色形象。心象只是借以进入体验的桥梁，而不是表演的范本。正是在这个问题上，焦菊隐不同于历史上的表现派。

从上述三点可以看出，焦菊隐一方面是斯坦尼斯拉夫斯基体系最努力、最积极的研究者和实践者，坚决地反对否定和曲解体系的企图和做法；另一方面又根据中国的实际情况，创造性地运用和发展了斯坦尼体系。焦菊隐之所以在上述三个问题上提出有别于斯坦尼体系的主张，主要是针对了以下两方面实际情况：

第一，焦菊隐与斯坦尼斯拉夫斯基所面对的演员不同。斯坦尼斯拉夫斯基所面对的演员大多来自丹钦科领导的戏剧学校，受过良好的训练，对于如何进行体验已有一定的经验；而焦菊隐所面对的演员基本上没有受过专门训练，对如何进行体验感到困惑。于是他就说过：“我如果不熟悉生活，决不是假使一下、积极动作，这个人就可以演活了。比如光靠假使，假使你是阿巴贡，这成吗？第一阿巴贡，第二莫里哀，第三法兰西等的情况我都不知道，就假设我，这样的假设没有资本啊！”“当叫我演一个我并不深知其生活的角色时，我曾经这么‘假设就是我’过，但都收效甚微。弥补的办法，不是那‘魔术般的假设’，而是去生活。”这就生动地说明，对剧本所描写的生活和人物缺乏了解，单纯靠“假使”、靠心理技术，是无法真正地体验角色内心、塑造角色形象的。正是为了解决于是之提出的这个问题，焦菊隐采取了“从外到内”的途径，成功地帮助演员创造了角色。于是之通过体验生活和培育心象，在《龙须沟》塑造程疯子的形象大获成功，便是典型的一例。

第二，焦菊隐与斯坦尼斯拉夫斯基培养演员的程序不同。对于斯坦尼斯拉夫斯基来说，要按照体系所规定的严格的训练教程，培养一个演员的周期至少

要两年时间。但是，对于北京人艺这样一个刚刚成立、急需上演新剧目来为新中国服务的新剧院来说，照搬斯坦尼的办法是远水解不了近渴。焦菊隐不得不打破斯坦尼式的程序，采取有别于体系的办法。“从外到内”等三条就是这样的办法。关于这一点，焦菊隐说得很清楚：斯坦尼体系“之所以应当称为体系，因为它是一个有机的理论，是一个原则，是一个演剧的科学。要实践这个科学的体系，在苏联就有适用于苏联演员条件的方法，在中国也就应当有适用于中国演员条件的方法。”^{xx[xx]}

焦菊隐所提出的适用于中国演员条件的新方法，是对斯坦尼斯拉夫斯基体系的一个创造性的运用和发展。有人认为，焦菊隐的方法是他吸收中国戏曲传统表演理论的产物，这一说法是不大合乎事实的。实际上，当焦菊隐提出“心象”说的时候，他尚未有意识地借鉴戏曲的表演理论。尽管焦菊隐先生很早就对中国戏曲作过较为系统的研究，但是，自觉地借鉴戏曲的传统来创造有中国特色的演剧方法，却是提出“心象”说之后的事情，大体上是从1956年导演《虎符》开始的。实际上，我们从焦菊隐关于“心象”的论述中不但看不出他有意识地借鉴戏曲表演理论的证据，而且，反而可以找到某些与传统表演理论相悖的地方。例如：戏曲表演要求演员始终不忘自己的演员身分，既要能入戏，又要能出戏，所谓“不象不是戏，太象不是艺”即是这个意思。所以，演员与角色之间的关系应该是一种“似与不似”的关系。与此相反的是，焦菊隐在提出“心象”说的时期反复强调演员必须在舞台上“消灭演戏的感觉”，尽可能地化身为角色。又如：戏曲表演是程式化的，而焦菊隐在提倡“心象”说的时期却是反对话剧表演中的程式化倾向的。这又是一个证明。

笔者认为，焦菊隐的“心象”说与其说是借鉴戏曲表演理论的产物，不如说是对斯坦尼体系的创造性的运用和发展。

事实是，斯坦尼并不是没有注意到演员在创造角色时可以运用类似“心象”说所提倡的方法，他确实是注意到了。在斯坦尼斯拉夫斯基的档案中有一页不完整的手稿，记录了斯氏的谈话：

大家知道，有些演员在想象中给自己创造出规定情境并使其达到尽致入微的程度。他们在内心里看到他们想象生活中所发生的一切。

但也有一种有创造性的演员，他们看到的不是他们身外的事物，不是环境和规定情境，而是处在相应的环境和规定情境中的他们所扮演的形象。他们在自己身外看到它，注视着它，同时在外表上抄袭这个想象出来的形象所做的动作。

还有一些演员，他们所创造的想象中的形象对他们说来已成他们的 alter ego，他们的孪生弟兄，他们的第二个“我”。它不停不休地同他们在一起生活，他们也不(与它)分离。演员经常注视着它，但不是为了要在外表上抄袭，而是因为处在它的魔力、权力之下，他这样或那样地动作，也是由于他跟那个在自己身外创造的形象过着同一的生活。有些演员对这种创作状态抱着神秘的态度，准备从似乎在自己身外创造出来的形象中，看到与自己的非尘世的或轻飘飘的身体相似的东西。xxi[xxi]

在上面列举的三种演员中，第三种所用的方法最接近焦菊隐在“心象”说中所提倡的方法，二者可以说颇为相似。对于这种方法，斯坦尼斯拉夫斯基并没有加以否定，显然，他承认这是一种有效的方法。然而，斯坦尼斯拉夫斯基也没有把它作为一种重要的方法来研究。《斯坦尼斯拉夫斯基全集》的编者只是在该书的注释中列举了斯坦尼斯拉夫斯基的这段文字，同时以肯定的口气指出，这页手稿“显然应该成为进一步修订本章(指“性格化”一章——引者)时的材料。”xxii[xxii]

这样一种斯坦尼斯拉夫斯基早就注意到、但并不很重视的创造角色的方法，在焦菊隐看来却是适用于 50 年代初北京人艺草创期的中国演员的，因此，他采取了这种方法。《龙须沟》的巨大成功已经证明，这是一种行之有效的方法。

在 40 年代末到 50 年代初，即焦菊隐在北平师范大学开设斯坦尼斯拉夫斯基讲座和排演话剧《龙须沟》这一时期，“心象”说的提出有着很强的针对

性，具有某种拨乱反正的意义。在当时中国的话剧舞台，笼罩着一片程式化的“做戏的感觉”，形式主义的“老套子”。为了在舞台上确立现实主义的地位，焦菊隐提出了“心象”说，向《龙须沟》剧组的演员们提出了在舞台上再现“一片生活”和“消灭演戏感觉”的目标。更为可贵的是，焦菊隐同时又对另一种不良倾向产生了警惕，这就是由于误解斯坦尼而产生的只讲“体验”、缺乏外部体现技术的平庸化表演。然而，“心象”说的提出，针对的首先是前一种倾向，即形式主义的、程式化的表演。

综上所述，“心象”说的诞生不是由于别的原因，它是焦菊隐先生针对中国的具体情况，灵活地、创造性地运用斯坦尼体系的结果。有人认为，焦菊隐创造“心象”说是“从中国民族戏剧美学出发”，这个说法并不准确。焦菊隐先生真正地“从中国民族戏剧美学出发”，自觉地、有意识地从话剧艺术的民族化，是从1956年的《虎符》开始的，而不是在提出“心象”说的50年代初期。关于这个问题，笔者将另外撰文讨论。

i[i] 欧阳山尊：《〈龙须沟〉与北京人民艺术剧院》，见《〈龙须沟〉的舞台艺术》，中国戏剧出版社，1987年版，422—423页。

ii[ii] 童道明：《心象说》，见《论北京人艺演剧学派》，北京出版社，1995年版，第48页。

iii[iii] 《论北京人艺演剧学派》，北京出版社，1995年版，第285页。

iv[iv] 胡星亮：《20世纪中国戏剧思潮》，江苏文艺出版社，1995年版，第208页。

v[v] 参见《论北京人艺演剧学派》，北京出版社，1995年版，第65页。

vi[vi] 《论北京人艺演剧学派》，北京出版社，1995年版，第66、68页。

-
- vii[vii] 参见《论北京人艺演剧学派》，北京出版社，1995年版，第48、49页。
- viii[viii] 《文艺·戏剧·生活》，中国戏剧出版社，1982年版，188页。
- ix[ix] 参见《论北京人艺演剧学派》，北京出版社，1995年版，第49页。
- x[x] 《于是之表演艺术》，中国戏剧出版社，1987年版，第84页。
- xi[xi] 《于是之表演艺术》，中国戏剧出版社，1987年版，第84页。
- xii[xii] 《导演的艺术创造》，《焦菊隐文集》，第3卷，文化艺术出版社，1988年版，第73页。
- xiii[xiii] 焦菊隐：《导演的艺术创造》，《焦菊隐戏剧论文集》，上海文艺出版社，1979年版，第82页。
- xiv[xiv] 焦菊隐：《导演的艺术创造》，《焦菊隐戏剧论文集》，上海文艺出版社，1979年版，第73—74页。
- xv[xv] 焦菊隐在《导演的艺术创造》等文章中多次强调“消灭演戏的感觉”。
- xvi[xvi] 《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第2卷，中国电影出版社，1985年版，第98—99页。
- xvii[xvii] 《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第2卷，中国电影出版社，1985年版，第501页。
- xviii[xviii] 《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第2卷，中国电影出版社，1985年版，第99页。
- xix[xix] 《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第2卷，中国电影出版社，1985年版，第100页。
- xx[xx] 《焦菊隐戏剧论文集》，上海文艺出版社，1979年版，第62页。
- xxi[xxi] 《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第3卷，中国电影出版社，1961年版，第558页。
- xxii[xxii] 《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第3卷，中国电影出版社，1961年版，第558页。